



Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos)

Luis Gonzalez Fernandez

► To cite this version:

Luis Gonzalez Fernandez. Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos). 2006.
<halshs-00114938>

HAL Id: halshs-00114938

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00114938>

Submitted on 19 Nov 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos)

Luis González Fernández
Université de Toulouse-Le Mirail.

Uno de los lugares comunes referentes al demonio es la envidia que profesa hacia cualquier ser humano y en particular hacia aquellas personas que, huyendo del pecado, se acercan a Dios y a la prometida recompensa del reino de los cielos. Esta envidia se materializa en una encarnizada e incansable lucha contra el género humano, lucha que, si nos ceñimos a los parámetros morales de los hombres va desde el uso de una verdad engañosa o una aparentemente casi inofensiva mentirilla hasta el desencadenamiento de las huestes infernales en un asalto despiadado que deja un cuerpo ensangrentado, roto y hecho añicos en algún descampado¹. Todas las estrategias verbales o físicas, directas o por procuración, que puede y pueda emplear el demonio tienen grandes posibilidades de alcanzar su objetivo, incluso en casos de personas o personajes supuestamente avisados y conscientes de los peligros de la presencia del demonio². Por ende, tanto la acción menor, hablada, como la acción mayor, con su despliegue de medios agresivos, son de igual valor para el demonio si su iniciativa acaba con la perdición del alma de su víctima. La bífida campaña demoniaca contra los hombres es una parte intrínseca de la naturaleza del ángel caído y la recoge la tradición cristiana ya desde el Evangelio de Juan donde se nos dice: «Ille [diabolo] homicida erat ab initio, et in veritate non stetit» (Juan, 8. 44). Aunque teólogos y exegetas rompieron lanzas en cuanto a la correcta interpretación de estas palabras, la causa del desacuerdo se encontraba en el sentido exacto de «ab initio» y no en el de «homicida», condición del demonio unánimemente aceptada. Llegados los siglos xv, xvi y xvii, que son los que nos interesan aquí, el momento preciso del comienzo de la carrera delictiva del demonio tenía ya menos importancia que el hecho de saberlo siempre al acecho, siempre dispuesto a hacer daño, o a buscar quien lo hiciera por él, como no dejaron de repetir los demonólogos en sus tratados desde los que comúnmente se tienen como los precursores de la teorización de la caza de brujas, Sprenger e

¹ San Agustín describe las acciones de los demonios en los siguientes términos: «esse spiritus nocendi cupidissimos, a iustitia penitus alienos, superbia tumidos, invidentia lividos, fallacia callidos», *De civitate dei contra paganos*, lib. VIII, cap. 22, en ed. y trad. D. Wiesen, *Augustine. City of God*, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press/William Heinemann, 1988, 7 vols., vol. 3, p. 100. En el siglo dieciséis, Antonio de Torquemada da la siguiente descripción de una acción violenta perpetrada por el demonio, instrumento de un castigo divino, contra un viajero: «pasando adelante, uno de los [dos hombres] que estaban tendidos se levantó tan fatigado y atormentado, que apenas se podía tener en sus pies, y se vino derecho adonde estaban los que miraban, los cuales, viendo que el otro no hacía muestra de levantarse ni se meneaba, fueron a ver lo que era, y halláronle que estaba muerto, con señales dignas de muy grande admiración, porque tenía los huesos todos tan molidos, que tan fácil cosa era doblar las canillas de los brazos y piernas una parte como para otra, que todo el cuerpo parecía hecho de masa, y demás de esto, no tenía lengua, que de raíz le había sido arrancada, y aunque la buscaron, no pareció», *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia, 1982, p. 259-260.

² Ver por ejemplo el relato del papa Silvestre II en Martín de Castañega (1529), *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, s.l. [San Sebastián], De la Luna, 2001, p. 22.

Institoris (*Malleus maleficarum*, 1486), hasta Martín del Río (*Disquisitionum magicarum libri sex*, 1599)³.

En palabras de este último:

[los demonios] son mentirosos y persiguen a los hombres con odio irreconciliable: un odio que nunca aflojó desde el tiempo de su caída, ni nunca menguará o remitirá. Si Dios les dejase, al punto acabarían con todos los mortales. Y como ven que no pueden, por eso andan siempre maquinando contra los hombres la muerte del alma, valiéndose de múltiples y varias tentaciones de pecar, para que los hombres no consigan la dicha que ellos perdieron⁴.

Las manifestaciones de la violencia física, ya que de eso se va a tratar en las páginas que siguen más que de la violencia verbal, han constituido siempre un campo propicio para las más diversas formas de arte y el teatro áureo no se queda atrás en este sentido. Sin contar aquéllas en las que interviene el personaje del demonio, son incontables las comedias, históricas por ejemplo, que representan o narran batallas con todo lujo de detalle (muertes atroces incluidas), al igual que las riñas de espadachines en las comedias de capa y espada, y los asesinatos cometidos, heridas o golpes propinados en comedias de cualquier género o subgénero⁵. Si nos centramos en las comedias de santos, género en el que el demonio encuentra un marcado protagonismo como tipo dramático⁶, la lucha entre éste y otros personajes, santos o no, reposa muy a menudo en la escenificación de actos de violencia en los que las fuerzas celestiales se miden y salen, por supuesto, victoriosas contra las del infierno. El que el dramaturgo recurra a la escenificación de la violencia es un método altamente llamativo y claro para representar tanto la lucha del alma frente a las tentaciones como la del individuo frente a los peligros del mundo⁷. Este recurso combina una manera sencilla de transmitir la

³ En un excelente repaso de la presencia del Diablo en la literatura áurea, J. M. Pedrosa apunta que: «La fácil disposición que siempre mostró la Iglesia a agitar el temor al diablo como estrategia de control religioso y social encontró el campo abonado y se alió muchas veces con la desbocada inventiva popular, muy inclinada a dejarse impresionar por lo sobrenatural y a desarrollar y amplificar mitos y supersticiones que venían de muy antiguo», «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en M. Tausiet & J. S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, p. 67-98; la cita en la p. 73.

⁴ Martín del Río, *La magia demoníaca*, trad. y ed. de J. Moya de *Disquisitionum magicarum* (1599), Madrid, Hiperión, 1991, p. 201.

⁵ Me atrevería a decir que son relativamente raras las apariciones del demonio como personaje fuera de las comedias de tema bíblico, de vidas de santos o de las denominadas historias piadosas. Un caso notable, aunque se trata de una aparición demoníaca anecdótica, es el de *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, y de las refundiciones que inspiró. Ver al respecto L. González Fernández, «'Como le pintan': la figura del demonio en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1998, 4, p. 115-126; y el interesantísimo artículo de M. J. Vega Ramos, «Las Indias interiores: Lope de Vega y la invención de *Las Batuecas del duque de Alba*», *Anuario Lope de Vega*, 1996, 2, p. 171-194.

⁶ E. Dassbach comenta al respecto: «En ocasiones, las intervenciones diabólicas ocupan tan fuerte presencia en la comedia que parecen controlar toda la acción dramática y capturar todo protagonismo», en *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997, p. 111. Sobre qué constituye una comedia de santos ver R. Llanos López, «Sobre el género de la comedia de santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro. Actas del coloquio «La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro»*, Toulouse 10, 11 y 12 de octubre de 2002, M. Vitse (ed.), Pamplona/Madrid/Francfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 809-826.

⁷ Ver Dassbach, p. 38.

intensidad de una contienda moral en el pecho del santo o del pecador asaltado por la tentación con la de ofrecer al público escenas de gran dinamismo y de gran tensión dramática.

Las acciones delictivas del demonio cobran formas múltiples. En las comedias de santos que ponen sobre las tablas historias ambientadas en tiempos de la Iglesia temprana de los protomártires, al personaje demoníaco lo emplea el dramaturgo para azuzar a los ya exaltados y sanguinarios perseguidores de cristianos, a menudo emperadores romanos y sus secuaces, como tendremos ocasión de comprobar⁸. La creación sobrenatural de acontecimientos portentosos como terremotos, maremotos e incendios con el propósito de asesinar a una o varias personas se utiliza con menor frecuencia que el de la incitación de terceros, pero su valor como elemento de gran espectáculo no dejaría de causar la debida impresión en el público, tanto por el crimen que se pretendía cometer como por los medios extraordinarios empleados, aquéllos atribuidos dentro de la trama a la magia demoníaca y los propios del aparato teatral. A estas medidas del Maligno se puede añadir la de la intervención personal del demonio cuando la acción así lo requiere, casi siempre hacia el final de la obra cuando otros métodos menos expeditivos y más discursivos no han conseguido el efecto deseado. En estos momentos el demonio, impulsado por la ira, se transforma —a veces literalmente— en ese león rugiente que describió San Pedro, o en el lobo carnívoros de épocas posteriores⁹. Aunque en la comedia de santos las víctimas de los intentos homicidas del demonio son de índole diversa, el personaje santo (y a menudo protagonista) suele ser, por su condición de adversario digno, quien ha de resistir o sucumbir a los proyectos destructores del Enemigo. En el ambiente tan particular de este tipo de comedia casi todas las acciones de carácter violento dirigidas contra el personaje santo se suelen saldar con un rotundo fracaso, lo cual no hace sino espolear al demonio e incitarlo a encontrar nuevas y mejores maneras de asaltar a sus víctimas potenciales, esto en las dos primeras jornadas: al final de la tercera jornada el dramaturgo nos mostrará casi siempre a un demonio vencido, condenado a desaparecer por el escotillón, con ruido de cohetes.

Quisiera proceder ahora a exponer una serie de ejemplos en los que el dramaturgo presenta al demonio como agresor: en los primeros casos el demonio es quien empuña las armas para acometer contra la vida del santo, y en dos casos más hará uso de sus artes de persuasión para que otros cometan o intenten cometer el crimen en su lugar. Cuando el demonio logra su propósito, su aparente

⁸ Sobre los romanos asociados a la idea del Mal ver J. Ll. Sirera, «Els antagonistes com a agents del mal: la figura del romà al teatre medieval hispànic i la seua pervivència a la comedia de santos barroca», *A Sol Post*, 1991, 2, p. 277-288. Un texto de Pedro de la Vega (1541) contiene la siguiente descripción: «Como el muy crudelísimo Daciano (movido por consejo del demonio) cercase todo el mundo deseando perseguir y matar los cristianos o los inclinar a ofrecer sacrificio a los ídolos [...]», ver C. Chauchadis, «La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires San Justo y San Pastor de Ambrosio de Morales: una hagiografía en movimiento», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, p. 393-404.

⁹ Dice el apóstol: «Sobrii estote, et vigilate: quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret» (1 Pedro 5. 8), cito por la *Biblia Vulgata*, ed. A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, 1985. Ver también *La mesonera del cielo* de Antonio Mira de Amescua, en la edición de J. M. Bella, *Mira de Amescua. Teatro, III*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, donde encontramos en relación con el personaje del demonio tanto «león rugiente» (p. 40, v. 851) como «lobo carnívoro» (v. 155, v. 3587).

victoria será casi inmediatamente anulada por la proclamación inequívoca de la condición de mártir de la víctima, si ésta era ya cristiana.

Una de las maneras convencionales de representar al demonio sobre las tablas era en figura de galán, joven y gallardo¹⁰, y como tal, nos encontramos con un tipo teatral que había de ser brioso en su conducta y algo pendenciero si se establece una rivalidad en la pieza¹¹, rivalidad, que en la comedia de santos suele ser un componente básico de la intriga. Los rasgos característicos de la figura del galán son, en palabras de Francisco Ruiz Ramón: «valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje»¹². Todas estas facetas, con la excepción de la generosidad se pueden aplicar de un modo u otro al personaje del demonio. No es extraño pues encontrarlo haciendo uso de la fuerza que le confieren su aparente juventud (recordemos que más sabe el diablo por viejo que por diablo) y los rasgos que componen el tipo teatral del galán.

Al demonio como galán espadachín con intenciones mortíferas lo encontramos en la poco conocida comedia de *El hijo de la virtud, San Juan Bueno, primera parte*, del igualmente ignoto Capitán Francisco de Llanos y Valdés¹³. En esta obra soldadesca, el demonio aparece en «*forma de soldado galán y traerá una mascarilla de mal gesto*»¹⁴, según se lee en una acotación al inicio de la primera jornada. Tras un intento infructuoso de pervertir a Juan Bueno con una bolsa que contiene mil escudos, su próxima acción contra el santo será de orden violento. La escena, muy de capa y espada, refleja sin duda las experiencias militares de su autor. Juan Bueno, acosado, grita desde dentro: «Con el sombrero / castigo a los atrevidos / y después con el acero» (fol. Ff1r.a) tras lo cual suena «*Ruido de espadas*». Más voces contribuyen a crear un ambiente de reyerta y una acotación explica lo que el espectador ya vé: «*Salen acuchillando a San Juan Bueno cuatro hombres, los dos con jinetas de capitanes, y San Juan también con ella, y con sombrero*» (fol. Ff1r.a). He de precisar que el demonio no se encuentra en este momento entre los asaltantes sino como espectador. Entra en acción únicamente cuando Juan y su sargento, Simón, logran imponerse ante el ataque de los soldados. Se lanza al asalto exclamando: «Yo llego¹⁵, / pues va triunfando de todos. / ¡Acabe infame!» (fol. Ff1r.b) y una nueva acotación aclara: «*Pónese la mascarilla*

¹⁰ Para un breve estudio acerca de lo apropiado del tipo teatral del galán para el demonio me permito remitir a mi tesis «The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia», leída en octubre de 1998 en Queen Mary and Westfield College, University of London, en especial p. 146-149.

¹¹ Ver al respecto M. Aranda, *Le Galant et son double*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 78.

¹² F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p.154.

¹³ Para un estudio del papel del demonio en esta comedia ver J. Capdevila Sánchez, «La representación de la figura del demonio en *El hijo de la virtud, San Juan Bueno, I y II* (1663), del capitán Francisco de Llanos y Valdés», memoria de licenciatura leída en septiembre 2004, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

¹⁴ Cito por la comedia impresa en *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Imprenta Real, 1663, fols. Ee6r.-Hh2r. Aquí y en las demás comedias, modernizo puntuación y acentuación y resuelvo las abreviaturas (en cursiva).

¹⁵ Es digno de notar el empleo por parte del demonio del pronombre personal *yo*, que como he sugerido en otro lugar constituye un lugar común de su caracterización teatral. Ver L. González Fernández, «'Yo soy, pues saberlo quieres...': la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 2001, 83, p. 105-114.

en el rostro y saca la espada y embiste con el santo». El santo, hasta ahora tan combativo, acusa una repentina y por lo tanto sospechosa fatiga y acaba de rodillas ante un demonio triunfante, que no resiste el cantar victoria: «Sin remedio / tienes de perder la vida / a los filos deste acero» (fol. Ff1r.b). El santo, viéndose perdido, solicita la ayuda de la Virgen y un ángel acude para socorrerlo. Al demonio, vencido, no le queda ya otra opción que la de reconocer públicamente su fracaso: «Pesía a mí mismo / que si esa mujer le ampara / será imposible vencerlo» (fol. Ff1v.a). Toda la violencia escenificada que acabo de resumir se puede ver en términos de la supuesta ejemplaridad que los defensores de la comedia de santos proclamaban¹⁶. Se ejemplifica la agresividad del demonio, primero de un modo sutil —a través de la indumentaria— y luego de manera más visible —cuando empuña las armas; se ejemplifica también el poder que puede llegar a ejercer sobre el género humano —Juan Bueno acababa de perder todo su dinero en apuestas, es decir en pasatiempos poco espirituales, de modo que se exponía a las tentaciones del demonio. Por último, se ejemplifica los límites de ese mismo poder demoníaco ante alguien que goza del favor del Cielo¹⁷. La violencia del demonio, aunque cerca está en este episodio de convertirse en asesinato, queda reducida a nada mediante la expresión de un poder aun mayor, el de Dios y el de su representante, un «ángel en forma de mancebo». En esta comedia que no es sino una ristra de episodios sin verdadera evolución dramática, el demonio intentará al poco rato primero ahogar y luego quemar vivo a Juan Bueno que saldrá ileso de ambos atentados contra su vida¹⁸.

El episodio al que me acabo de referir nos ofrece un demonio que agrede al santo varón en un momento en el que éste se encuentra ya en peligro, no sólo de su vida, pues le están atacando otros hombres (no consta que sean demonios), sino también quizá de su alma, ya que, como queda dicho arriba, acaba de perder su dinero en apuestas, aunque el elemento físico de la pelea es el que merece la atención del dramaturgo, y no las posibilidades de reprehender moralmente la afición por el juego del protagonista¹⁹. Sin duda habría que añadir que, para el público, la reyerta gozaba de mayor aceptación

¹⁶ El padre Guerra y Ribera dice lo siguiente acerca de la producción dramática de Pedro Calderón de la Barca: «Alargue la admiración los ojos a todos sus argumentos y los verá tan igualmente manejados que anden litigando los excesos. Las comedias de santo, son de exemplo, las historiales de desengaño, las amatorias de inocente diversión sin peligro», citado en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. E. Cotarelo y Mori, Granada, Universidad de Granada, 1997 (1ª impr. Madrid, 1904), p. 336a. Más numerosos fueron sin embargo quienes veían las comedias de santos como todo salvo ejemplares: Gonzalo Navarro Castellanos dice: «Se ve infamar y profanar los hábitos sagrados de las religiones más venerables, sus santos patriarcas, y vestirse de monjes los truhanes para provocar la risa», en Cotarelo y Mori, *Bibliografía*, p. 484a.

¹⁷ Acerca de este episodio Capdevila Sánchez observa pertinentemente: «Juan Bueno no es inmune a los ataques demoníacos, en su caso se trata más bien de una protección divina como recompensa por su fe en Dios», *op. cit.*, p.84.

¹⁸ En cuanto al intento de ahogar al santo, el episodio se basa sin duda en un tipo de historia, para nada desconocida en el Siglo de Oro, en la que una persona acepta la ayuda de un extraño (que es el demonio) para cruzar un río: lejos de ayudar intenta llevar a su víctima a las aguas más rápidas y profundas. Ver L. González Fernández, «The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia», p. 176-181.

¹⁹ Un santo pecador lo tenemos en la figura de Gil de Santarem, religioso convertido al bandolerismo que luego logrará su salvación, según la versión de su historia que ofrece Antonio Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*.

que cualquier intento de amonestar al santo. En *San Juan Bueno*, el demonio, obra como cazador solitario, pero muy a menudo tiene recurso a la ayuda o bien de otros ministros infernales, o a la de hombres que logra engañar. Consideremos ahora unos pocos ejemplos en los que el demonio intenta cometer delitos de sangre por procuración.

El primero de estos proviene de *Los dos prodigios de Roma*, obra escrita por Juan de Matos Fragoso que pone en escena las peripecias de los protomártires Adrián y Natalia. Como tantas otras comedias de este tipo, abunda en crueldades y torturas varias y acaba con el feliz martirio de los protagonistas. El ambiente mortífero está presente desde los primeros versos de la obra en los que el emperador romano Maximiano alaba los largamente contados esfuerzos de Adrián para perseguir a los cristianos. En esta empresa recibe la inestimable ayuda de Valerio, «*que es el demonio*» (fol. C7v.) —según una aclaración en la lista de *dramatis personae*²⁰—, y «de los Christianos azote» (fol. C8v.a) en palabras del propio Adrián. La sangrienta conversación entre el emperador y su general es interrumpida desde dentro por una no menos espeluznante declaración: «Christianos / salid al suplicio, adonde / seáis manjar de las fieras» (fol. C8v.b). Las explicaciones que ofrece Maximiano acerca del porqué del espectáculo inminente son a su vez interrumpidas por la fuga inesperada de las fieras salvajes que siembran el pánico entre los romanos, y que acaban de la manera más atroz con la hermana del emperador, Irene²¹. El comienzo de la obra se anuncia prometedor. A medida que avanza la acción se desvela que Adrián está secretamente casado con la cristiana Natalia, a su vez apasionadamente deseada por el emperador. Este triángulo amoroso en potencia junto con las cuestiones relacionadas con la persecución de los cristianos constituyen los principales temas de la obra.

Las primeras armas del demonio en esta comedia son las de la mentira cuando intenta convencer a Natalia que su esposo la desea matar para casarse con Irene, hermana del emperador, cuyo cuerpo destrozado ha cobrado nueva vida al ser infiltrado por un demonio llamado Peregrino. Al mismo tiempo, viendo el demonio que su discurso es ineficaz contra la fe de Natalia, hace llegar a Adrián al lugar donde ésta está rezando con tiernas y amorosas palabras ante un Cristo, palabras que disparan los celos del marido. El dramaturgo recrea en esta escena primero el poder de seducción del demonio para luego dar paso a su creciente rabia en su intento de impulsar a Adrián hacia el uxoricidio:

DEMONIO. Entre las ramas espesas (A él).
 tiene oculto a quien te ofende.
[...]
ADRIAN. ¿En la beldad de mi esposa
 puede caber tal bajeza?
DEMONIO. Con quien está hablando agora
 procede libre en tu ausencia. (A él).
ADRIÁN. ¿En mi ausencia? No lo creo.
 ¡Qué imaginación tan necia!
DEMONIO. Escucha, y verás si es cierto
 que ofende tu amor.

²⁰ Las citas de esta comedia provienen de la impresa en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1665, fols. C7v.-F4v.

²¹ Dice Adrián: «vi poco de mí distantes / dos fieras, que por el coso / vn cuerpo arrastrando traen, / a quien el crespo cabello / enmarañado en la sangre / que de su cuello corría, / le obscurecía el semblante», fol. D2r.b.

ADRIAN. Sospechas.
 NATALIA. Dueño de mi vida, estar
 siempre en tus brazos quisiera.
 DEMONIO. Amor tiene quien así
 tan dulcemente se queja.
 ADRIAN. Amor tiene, claro está.
 DEMONIO. Dale la muerte, ¿a qué esperas?
 ADRIAN. Amor me detiene el brazo,
 por justificar la ofensa.
 NATALIA. Prenda mía, en esta parte
 te escondo, porque no pueda
 verte mi esposo.
 DEMONIO. ¿Qué aguardas?
 [...]
 DEMONIO. Mátala agora.
 ADRIÁN. Eso fuera
 falta de valor, primero
 el agresor de mi afrenta
 ha de pagar su delito (fol. D6v.b-D7r.a)

El que, impulsado por su código militar, Adrián elija empezar la matanza por el amante que cree oculto entre las ramas en lugar de por Natalia, hace que la puesta en escena magistral del demonio se venga abajo. Aunque la tensión dramática se mantiene (todavía le puede llegar la muerte a Natalia), la sensación de peligro creada la deshace el dramaturgo con el personaje empleado para crearla, el demonio: consciente de que las cosas se tuercen, lanza una desesperada queja: «¡O, rabia! ¡O, furor! ¡O pena!» (fol. D7r.a). Con esta reacción, que podemos encontrar con mínima variación en muchas comedias con situaciones semejantes, el demonio alerta ya al público al hecho de que, una vez más, sus esfuerzos contra la cristiana son vanos. Siempre optimista, su fallido intento de asesinato por procuración se convierte en rabia contra la Cruz. Cuando Adrián, nuevamente inspirado por el demonio, arremete contra el crucifijo éste vuela milagrosamente, y cae a los pies del general romano una imagen de la Virgen que le abre el camino para su futura conversión y posterior martirio. Presenciamos pues la instigación al pecado por parte del demonio que, lejos de acabar en el derramamiento de sangre esperado, logra el acercamiento de Adrián a la Virgen María. De perseguidor Adrián se convertirá en perseguido en un inesperado cambio de dirección que ofrecerá al público otra interpretación del tema amoroso, un amor que los esposos comparten no sólo el uno por el otro, sino sobre todo por Cristo. Los celos de Adrián desaparecen para convertirse en ardor cristiano y deseo de martirio. La violencia que le inspiraba el demonio, dirigida hacia los cristianos, deja paso a una violencia que desea ver ejercida sobre su propio cuerpo, deseo que se cumplirá tanto para él como para su mujer, Natalia. El demonio, con sus planes homicidas sirve para crear dos nuevos mártires muy a su pesar, como declara amargamente: «Con este engaño ¡Ay de mí! / su martirio consiguió» (fol. F4v.a)²².

²² Natalia convence al emperador que ella conoce una fórmula mágica para hacerse invulnerable. Un esbirro del emperador la apuñala para poner a prueba la eficacia del conjuro y Natalia muere, alcanzando así el martirio.

Un caso semejante en el que el demonio es el instrumento que hace que un cristiano alcance la palma del martirio lo encontramos en la *Comedia famosa San Pedro de Arbués*, de Fernando de la Torre, una obra que pone en escena algunos episodios novelescos de la vida del santo inquisidor epónimo, y sobre todo su sangriento fin a manos de unos conversos aragoneses²³. La escenificación de la muerte de Pedro de Arbués y su posterior ascensión al cielo acompañado por la Virgen y por un Niño Jesús constituyen los puntos álgidos de esta comedia. La apoteosis del santo no difiere en casi nada de tantas otras que podemos ver al final de muchas comedias de santos: «*Tocan chirimías y sube el santo y entra la apariencia de la Virgen y el Niño*» y «*Tocan chirimías y sube la apariencia co[n el] santo, y el Niño, y la Virgen, y San Miguel, y encúbrese*» (Cc6v.a,b)²⁴, sin embargo la construcción dramática del asesinato del santo merece nuestra atención.

Desde el principio de la obra el espectador sabe que el protagonista ha de acabar en un baño de sangre y gran parte de la comedia consiste entonces en retrasar el momento fatídico en el que los asesinos entran en escena. El momento llegado, hacia mediados de la tercera jornada, el dramaturgo hace uso de una serie de procedimientos dramáticos que logran crear una tensión extraordinaria. El demonio es, como en las demás ocasiones que hemos ido viendo, el instigador del acto de asesinato y el dramaturgo se sirve del personaje para poner en marcha su escenificación del delito. De manera bastante convencional el demonio descubre su estrategia, resumiendo lo que ha de ocurrir:

Mas yo procuraré a esta gente hebrea,
formando fantasías en su idea,
a que le den la *muerte*,
pues conseguir llegan desta suerte,
que nadie el cargo admita temeroso,
por ser tan peligroso,
viendo que aqueste pueblo que encadeno
muerte a un Inquisidor dio con veneno.
Aquí viene el que más supone entre ellos,
a que *muerte* le den he de mouellos,
que *muerto* él, he de tener seguros
a los hebreos dentro de mis muros
(cursiva mía, fol. Cc3v.b-Cc4r.a)

La diferencia entre esta intervención y otras muchas de este tipo reside en el hecho de que las intenciones delictivas del demonio se cumplirán al pie de la letra. El texto que acabo de citar contiene cuatro referencias explícitas a la muerte, tres referidas a Pedro de Arbués, y otra más a la muerte de otro inquisidor. A partir de este momento y hasta la aparición en escena de un malherido Pedro de Arbués, alrededor de doscientos versos más tarde, hay otras dieciséis menciones a la muerte del protagonista. La repetición de nociones relacionadas con la muerte acentúa la amenaza creciente para el santo al igual que un ingenioso recurso teatral que consiste en la presentación de episodios

²³ Para más detalles acerca de la vida y muerte de Pedro de Arbués ver M. P. Hornik, «The Death of an Inquisitor», en M. P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe College Research Library, 1965, p. 233-242, y M. Combescure Thiry, «Saint Pedro de Arbués, l'inquisiteur assassiné», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, p. 405-420.

²⁴ Cito por la impresa de *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, 1666, fols. Aa2v.-Cc6v.

paralelos. Así pasamos de las escenas de la conspiración donde el demonio se entrega cuerpo y alma (si se me permite) para incitar a los facinerosos conversos, a escenas en las que encontramos a Pedro de Arbués preparándose para rezar. La sed de sangre y venganza de los unos contrasta con la humildad y devoción del otro. Ambos grupos, el de los conspiradores y el del santo con su sirviente se juntarán para que el horrendo crimen se cumpla, ocultado tras el paño. Aquí entra en juego el tercer recurso escénico empleado por el dramaturgo, el del uso de un personaje presente en escena que describe lo que ocurre fuera del campo de visión del espectador. De entrada un primer narrador, el criado Mistela, antes de echarse a dormir (como buen gracioso de comedia), revela que el santo queda «arrodillado [...] haziendo oración» (fol. Cc5v.) en una escena que no deja de recordar la oración de Cristo en el huerto de Getsemani²⁵. En segundo lugar Fernando de la Torre hace intervenir al personaje demoniaco con un soliloquio de lo más truculento, que nos cuenta paso a paso, y con bastante precisión anatómica, los detalles del crimen:

Y a este cruel, que tanto me persigue,
se le llegó su fin y, aunque consigue,
muriendo mártir, la suprema gloria,
por eso yo me llevo la vitoria,
pues tantas almas como reducía
han de volver a la obediencia mía.
Ya no ha de haber quien con [s]u fin amargo
quiera acetar de Inquisidor el cargo;
porque, habiendo uno muerto de veneno,
y a hierro otro, ha de servir de freno
para que cargos tanto peligrosos
a acetar no se atrevan temerosos.
Ya los traidores, a quien fiero insisto,
van hacia donde está, ya le han visto,
ya rigurosos sacan los aceros,
ya le acometen fieros.
¡Dale Durán²⁶, y no en nada repares!
Ya le cortó las venas yugulares,
y la orgánica vena, que parece
la sangre río, que en la sangre crece.
Ya forma movimientos en los labios,
¡Oh, si el morir tuviera por agravios! (fol. Cc6r.)

Como si de un conjuro o incantación se tratara²⁷, al acabar el demonio su réplica, una acotación señala: «Sale San Pedro tropezando a la parte de los paños, ensangrentado». Aplicando a esta situación unas palabras de Alfredo Hermenegildo acerca del teatro de Cristóbal de Virués, la aparición del santo en

²⁵ Lucas 22. 39: «Et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos suos, invenit eos dormientes prae tristitia».

²⁶ Se trata de Vidal de Uranso o Duranso. Ver Alonso de Villegas, *Flos sanctorum. Tercera parte y historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes, y de varones illustres en virtud*, Toledo, Juan & Pedro Rodríguez, 1589, (fol. I3r.A); y M. Combescure Thiry, que propone el nombre «Vidau Durango» en «Saint Pedro de Arbués, l'inquisiteur assassiné», p. 409. Ver también M. Combescure Thiry, «Les assassins de l'inquisiteur Pedro de Arbués», *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'or*, en F. Cazal, C. Chauchadis et C. Herzig (eds.), Toulouse, CNRS-UMR 5136/Université de Toulouse-Le Mirail, Collection Méridiennes, 2005, p. 235-241.

²⁷ El uso anafórico del «ya» confiere al soliloquio cierta cadencia a la vez que acerca el hecho del asesinato a un tiempo forzosamente presente.

nuestra comedia «hace de la escena un todo indivisible, en que el icono visual [Pedro de Arbués] viene a confirmar al espectador la verdad de los iconos textuales [la narración previa del demonio]»²⁸. El cuerpo cubierto de sangre, tantas veces utilizado en el teatro áureo, al irrumpir en escena funciona como una especie de catalizador de emociones. En él vemos el regocijo amargo del demonio, triunfante y vencido al mismo tiempo, el horror del asesinato cometido, y la ejemplaridad del santo que ha de conmover al público. Aun con las venas abiertas de una tajada logra alabar a Dios, como muestra de su santidad: «Loado sea el señor y su fe santa, / por quien gozoso doy vida y garganta: / ¡dulce Jesús!». Los restantes sesenta versos de la comedia se emplean en escenificar el favor del cielo hacia Pedro de Arbués y el consiguiente disgusto del demonio que anuncia su regreso a las profundidades del Averno, como para así subrayar de manera más clara la ascensión al cielo de su víctima.

En su versión de los hechos en el *Flos sanctorum*, Alonso de Villegas nos ofrece un relato desprovisto de demonios y mucho menos tremendista:

concertaron finalmente de le matar yendo a maytines, como tenía de costumbre, y entre las doce y la vna entraron en dos quadrillas, Iuan de la Abbadía, Vidal Duranso y Bernardo Leofante, por la puerta mayor de la yglesia, y los otros por la que llaman de la Prebostia, y en dos puestos aguardaron hasta que el bienauenturado varón entró por la puerta de la claustra, con vna lanternilla en la mano y con vn hasta [sic] de lança corta, como aquél que vna noche antes auía visto *que* le quisieron entrar a matar dentro de su aposento, y presumía auer grande conspiracoin [sic] contra él de los conuersos, y llegó a ponerse debajo del púlpito, a la parte de la Epístola, y arrimando la asta, al pilar se puso en oración, de rodillas, delante el altar mayor. Siendo visto, llegaron del vno y del otro puesto a él, Iuan de la Abbadía, y Vidul [sic] Duranso rodearon por detrás del choro, y Vidal le dio vna grande cuchillada por la ceruiz y huyo. Iuan de Sperandeo *que* estaua cerca le dio dos estocadas, diziendo el inquisidor: «loado sea Iesu Christo, que yo muero por su sancta fe». El sacrílego puso mano a vn puñal para degollarle, mas viéndole caer en el suelo le dexo por muerto, y todos se fueron tan turbados *que* por gran espacio no acertauan a salir por las puertas²⁹.

Aunque muchos detalles coinciden con lo expuesto en la comedia no hay en el texto de Villegas ninguna búsqueda de sensacionalismo como la que vemos en la obra teatral, donde al espectáculo sangriento se une el de las tramoyas.

Conclusión

En un artículo reciente José Luis Sánchez Lara afirma que en las historias que relatan la lucha entre personajes santos y el demonio: «No se trata de combates alegóricos, sino como en todas la vidas de santos, de combates reales, físicos, que con frecuencia dejan al santo gravemente herido»³⁰. Los ejemplos de delitos de sangre cometidos o ideados por el demonio que he comentado en estas páginas

²⁸ A. Hermenegildo, «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E (Toulouse, 27-29 de enero d 1983)*, publicadas en *Criticón*, 1983, 23, p. 89-109; la cita en p. 107. Las observaciones de Hermenegildo se refieren a *La cruel Casandra*, pero el procedimiento dramático, y sin duda su efecto sobre el público, es muy similar al empleado por Fernando de la Torre.

²⁹ Villegas, fol. I3r.a. Modernizo la acentuación y resuelvo abreviaturas.

³⁰ «Demonios y santos: el combate singular», en *El diablo en la Edad Moderna*, p. 161-186; la cita en la p. 174.

se podrían resumir en dos campos: uno que responde a criterios espirituales y otro que responde a criterios terrenales. Los episodios que escenifican martirios, en particular el de Pedro de Arbués, continen una marcada dimensión física en la que se insiste, menciona y muestra la sangre en escena, como prueba concreta del sufrimiento experimentado, como las llagas de Cristo. Esto concuerda en cierto modo con lo que dice Sánchez Lara, pero estamos aquí ante casos en los que el demonio se ha servido de intermediarios para cometer delitos; no empuña él las armas sino que incita a otros a hacerlo. En aquellos ejemplos en los que el demonio atenta personalmente contra la vida de un santo, el resultado suele consistir en la victoria de éste último, lo cual parece indicar que, al menos en el teatro, o en las obras expuestas aquí, y otras que yo conozca, la expresión palpable de la violencia no hace sino traducir al campo visual lo que constituye en realidad una contienda interior³¹: la de la resistencia a las tentaciones o agresiones demoniacas. Aunque en determinada escena se ofrezcan detalles añadidos, como por ejemplo el hecho de que Juan Bueno, ayudado por su sargento, lucha contra varios hombres y el demonio, esto no obsta para entender la escena en su dimensión espiritual de tentación. Momentos antes el espectador ve al santo que rechaza el dinero ofrecido por un adversario que pasará acto seguido a las armas. Creo que ambas secuencias se pueden entender de manera parecida: la naturaleza de la tentación (el dinero ofrecido) y la intensidad de la lucha interna para rechazarla (la pelea). Las heridas recibidas por los santos (no mártires) quizá encuentren mayor aceptación en algunos *flores sanctorum*, o en relatos de sucesos donde la víctima ya no es un santo sino un pecador que recibe su merecido castigo a manos del demonio.

No cabe duda que la representación escénica de la sangre en general y de crímenes sangrientos en particular eran del gusto del vulgo, la cantidad de ejemplos que se podrían aducir dan fe de ello, pero las dos comedias de martirio estudiadas aquí sobrepasan quizá los límites normales de la representación con su profusión de detalles, con su insistencia en el campo léxico de la muerte y con la descripción de escenas truculentas, parcialmente mostradas al público. De nuevo, unas observaciones de Hermenegildo me parecen apropiadas para explicar el porqué de la profusión o la intensidad de este tipo de escena en ciertas comedias. Hablando una vez más del teatro viruesino, dice:

Virué inundó la escena de sangre con el firme propósito de forzar la misericordia y, por tanto, la complicidad ideológica del público. El abuso de tales medios parece indicar que ese contacto se estableció mal, que la complicidad ideológica no se realizó y que, en consecuencia, nuestro autor dio golpes de sensacionalismo en el vacío que compartía (permítasenos la expresión) con el espectador. A menos reacción del público, más sangre, más muertes. Y a más sangre y muertes, menos reacción del público, menos temor provocado en el espectador. Este fue el callejón sin salida del teatro de Virués³².

En el teatro isabelino inglés, la llamada tragedia de venganza (*revenge tragedy*) alcanzó tales despropósitos y tal profusión de muertos en escena que acabó cayendo en ridículo como género³³. De

³¹ Ver de nuevo Dassbach con quien estoy enteramente de acuerdo sobre esta cuestión.

³² Hermenegildo, p. 105.

³³ Sobre la moda de lo «horrible y monstruoso» en España ver D. Briesemeister «El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*, en *Crítica*, 1983, 23, p. 159-175. El crítico menciona al precursor de la tragedia de venganza

causar horror pasó a causar risa. La sucesión de episodios escabrosos en *Los dos prodigios de Roma*, la cantidad de episodios espectaculares en *San Juan Bueno*³⁴, y buena parte, pero sobre todo el final, de *San Pedro de Arbués* someten al público del corral a unas secuencias repetitivas de horror o espanto y es difícil imaginar cuál habría sido la reacción de los espectadores, o las reacciones. Si bien podemos imaginar que la intención era la de conmover al espectador en los casos en los que el santo sufre pruebas físicas crueles como en el caso de los mártires, o peligros aparentemente fatales, también cabe la posibilidad de que, como sugiere Hermenegildo, tal cantidad de horror, de sangre y de incidentes, haya minimizado en extremo el grado de *pathos* que se busca crear en estas escenas. En *San Pedro de Arbués*, al mismo tiempo que la inclinación devota del santo ante su agresión lo confirma como digno candidato a la santidad, así como sus cinco réplicas restantes en la obra, sus palabras finales quizá hayan suscitado otro tipo de respuesta por parte del público que, lejos de verse conmovido por el espectáculo sangriento y las tiernas palabras, hayan podido pensar como Sancho Panza, ante el incansable Basilio: «Para estar tan herido este mancebo [...] mucho habla: háganle que se deje de requiebros y que atienda a su alma, que a mi parecer más la tiene en la lengua que entre los dientes»³⁵. O quizá se trate de un milagro.

inglesa, Thomas Kyd, y su famosa y nada desdeñable *The Spanish Tragedy*, de finales del siglo XVI. Este tipo de teatro dio obras maestras como el *Hamlet* de Shakespeare y obras paródicas como *The Revenger's Tragedy* y *The Atheist's Tragedy* de Cyril Turner en el que los muertos se cuentan casi por docenas.

³⁴ Para los episodios espectaculares en esta comedia remito de nuevo al trabajo de Capdevila Sánchez.

³⁵ Miguel de Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, capítulo 21, p. 806, en F. Rico (dir.), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, Biblioteca Clásica, 50, 1998, 2ª ed.

